# A la croisée des esthétiques:
# Quatre livrets tirés d'*Angelo* de Hugo

Le théâtre de Hugo passe pour typiquement «romantique». Encore faudrait-il définir ce romantisme, mais ce que je souhaite faire observer aujourd'hui, c'est que tous ses drames joués ont inspiré des opéras et que pourtant leurs compositeurs sont loin d'être tous considérés comme romantiques. Ainsi, de ceux qui ont mis en musique *Angelo, tyran de Padoue*, créé le 28 avril 1835, seul Saverio Mercadante (1795-1870) est rattaché par les historiens de l'opéra à cette esthétique; le Russe César Cui (1835-1918) est présenté avant tout comme membre du Groupe des Cinq et promoteur d'une musique nationale; Amilcare Ponchielli (1834-1886), maître de Puccini et de Mascagni, tenu pour un compositeur de transition entre romantisme et vérisme; Alfred Bruneau (1857-1934), musicien de Zola, pour le plus célèbre représentant du «naturalisme» dans l'histoire de l'opéra. Il faudrait leur ajouter Eugen d'Albert (1864-1932) dont la version d'*Angelo*, livret de de G.Kastropp, s'intitule *Der Improvisator* et a été créée le 26 février 1902 à Berlin, le jour exact du centenaire de la naissance de Hugo; mais, faute de temps, je n'ai pu intégrer cet opéra dans la comparaison. Les compositeurs retenus n'en appartiennent pas moins à trois générations, étalées sur près d'un siècle.

Riche source, on en conviendra, qu'*Angelo* ! mais puisque le colloque de Dijon avait proposé pour objet d'étude les livrets d'opéra, j'ai décidé de ne pas parler des différents styles musicaux mis en oeuvre et de me concentrer sur la contribution des librettistes: quelles altérations ont-ils fait subir à la pièce? avec quelles conséquences? l'ont-ils détournée ou ont-ils seulement puisé dans le réservoir qu'elle leur offrait ce qui convenait à leur tempérament, à leurs idées, à leur conception de l'art? Par commodité, je laisserai de côté la question des censures et autocensures qui ont pu infléchir leurs projets pour ne m'intéresser qu'aux résultats.

La carrière du librettiste de Mercadante, Gaetano Rossi, illustre l'évolution de l'opéra entre les années 1820 et 1840: il a d'abord puisé pour Rossini dans Voltaire, avec *Tancrède* et *Semiramide*, et vingt ans plus tard il écrira *Linda di Chamounix* pour Donizetti; entre temps il a assisté à l'émergence du théâtre de Hugo et, avant d'adapter *Angelo* en 1837, il a, dès 1834 et dix ans avant Piave pour Verdi, tiré un livret d'opéra d'*Hernani* pour Vincenzo Gabussi, créé sans succès au Théâtre-Italien de Paris; il empruntera encore à *Marie Tudor* la matière d'un autre, pour Francesco Schoberlechner, créé sous le titre *Rossane* à Milan en 1839.

Le titre qu'il a choisi pour son livret, *Il Giuramento* (Le Serment) -créé à la Scala de Milan le 26 décembre 1837-, désigne son enjeu, le serment, celui d'une jeune femme qui a juré de se montrer reconnaissante envers celle qui a sauvé son père. C'était

en partie le sujet du drame de Hugo, où la jeune femme s'appelait La Tisbe et non, comme ici, Elaïsa, et où le parent menacé était une mère et non un père.

Rossi, tout en avouant que l'argument de son livret est tiré d'*Angelo,* a pris soin pour *Il Giuramento* de transformer tous les noms des personnages et d'antidater l'action de deux siècles: elle se situe non plus au XVIe siècle à Padoue mais au XIVe à Syracuse en Sicile. C'est une façon, peut-être, pour le librettiste de *Tancrède* de Rossini de rattacher le drame à ce que l'on a appelé le genre «troubadour», plus modéré que le romantisme flamboyant de Hugo. .

Elaïsa, substitut de la Tisbe (anagramme d'Elisabeth, d'où peut-être ce prénom d'Elaïsa que lui prête Rossi), n'est plus fille du peuple ni comédienne, comme l'était la Tisbe chez Hugo; elle n'a pas dû mendier, enfant, comme on l'apprend dans la scène finale du drame; des grands seigneurs ne l'ont pas ramassée dans la rue pour en faire une courtisane. Au lieu d'une mère, «pauvre femme sans mari[1]«, chanteuse de rues, envoyée à la potence par un sénateur pour une rime involontairement offensante à l'égard de la seigneurie de Venise, c'est ici le père d'Elaïsa qui a été en danger de mort, et non pas pour quelque motif politique mais dans le contexte d'une guerre où il s'est trouvé vaincu. Voilà qui est beaucoup plus noble, n'est-il pas vrai? On peut interpréter comme allant dans le même sens le remplacement du «tyran de padoue» au nom si trompeur d'Angelo par un «comte de Syracuse» dont le nom de Manfredo pourrait inquiéter, il est vrai, ceux qui connaissent le personnage de Byron. De même, le redoutable représentant de l'Inquisition, espion du Conseil des Dix, ironiquement nommé Homodei par Hugo, n'est plus chez Rossi qu'un secrétaire du comte de Syracuse, du nom de Brunoro. La terreur ne règne pas dans Syracuse comme dans la Padoue de Hugo, où le tyran est aisément convaincu qu'on cherche à l'assassiner. S'il est question d'un tel projet, ce ne peut être ici que la main de l'étranger ou d'un traître à sa solde, et d'ailleurs l'ennemi est aux portes et l'on va lui faire la guerre: il a pour nom la cité d'Agrigente. Après quoi, un choeur composé de représentants de toutes les classes sociales de Syracuse célèbre la victoire sur Agrigente. On est bien loin du climat oppressant que, chez Hugo, faisait régner la tyrannie d'Angelo, relativisée seulement par la dépendance où il était par rapport à Venise. Au dernier acte, Elaïsa dicte ses dernières dispositions non à des hommes de main comme Tisbe chez Hugo, mais bien plus dignement à son majordome ou son «maître d'hôtel» comme le mot est traduit dans l'édition bilingue du livret en 1859. Restée seule, elle ne médite pas amèrement comme Tisbe sur le fait que le crucifix de sa mère ne lui a pas porté bonheur; elle constate que le médaillon qui en tient lieu ici ne l'a pas protégée mais lui demande consolation «au moment suprême», et

[1]Première Journée, scène 1e, dans Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, volume <<Théâtre I>>, coll. <<Bouquins>>, Robert Laffont, 1985, p.1196. Toutes nos références au drame de Hugo seront, par commodité, à cette édition qui reproduit le texte intégral de la pièce publié par Hetzel-Quantin en 1882 et non celui de l'originale de 1835.

à la foi un peu de calme, avant de rejoindre sa mère au ciel. Ultime élan de piété qui annonce celui que Piave et Verdi prêteront à Gilda dans *Rigoletto*, contrairement à Hugo qui ne fait rien dire de tel à Blanche dans *Le roi s'amuse*. La dernière scène est la plus fidèle à Hugo. Rossi donne même à Elaïsa des mots d'adoration à l'égard de Viscardo (substitut de Rodolfo) qui sont bien dans la manière de Hugo: «Ton sourire m'ouvrait toujours les portes du ciel; tu étais le soleil qui éclairait ma vie, tu étais mon Dieu, mon culte, mon coeur, et j'eusse renoncé au ciel plutôt que d'y monter sans toi[2]«. Mais dans les derniers instants on relève encore de petits dérapages: «le Ciel s'ouvre pour moi (...) Adieu...je meurs encore heureuse», chante Elaïsa, qui «expire dans les bras[3]« de Viscardo, bonheur que n'allait pas jusqu'à donner Hugo à Tisbe. En définitive on peut estimer que si le livret de Rossi conserve l'essentiel du drame passionnel, il occulte les dimensions politiques et sociales de la pièce de Hugo .

Près de quarante ans plus tard, compte tenu aussi de l'évolution bien connue de Hugo vers le socialisme démocratique et le républicanisme, un adaptateur d'*Angelo* peut difficilement opérer le même choix et les mêmes escamotages que Rossi. De fait, le librettiste de Cesar Cui pour *Angelo*, créé le 1er février 1876 au Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg, Victor Petrovitch Bourénine, alias Comte Alexey Zasminov (né en 1841), qui signera aussi en 1884 le livret du *Mazeppa* de Tchaikovski, adapté de Pouchkine, fait preuve d'une fidélité très supérieure.

Tisbe retrouve ici son état de comédienne et le souvenir de sa mère chanteuse de rues, occultés par Rosssi et Mercadante. Au début de l'acte 2, Bourénine ajoute trois chansons que les suivantes de Catarina, pour la distraire, entonnent et qui vont rappeler à la jeune femme celle que Rodolfo lui chantait; cet intermède fait penser à celui que Moussorgski a introduit dans *Boris Godounov* . La première des chansons raconte la fameuse domestication du philosophe Aristote par la maîtresse du roi de Macédoine, Alexandre, qualifié, si j'en crois la traduction de Gwenola Chiloux[4] sur laquelle je m'appuie, de «tsar», allusion possible au tsar régnant Alexandre II. Celle de Rodolfo, signalons-le, est en français dans le texte exact de Hugo. La grande scène entre Tisbe et Catarina est presque une traduction littérale de la scène V de Hugo; à quelques détails près seulement, dont la non reprise pourrait bien être significative: Tisbe se décrit comme tenant la grande dame «dans ses mains, dans ses ongles, dans ses dents[5]«, capable de déchirer, mettre en pièces, en lambeaux, en morceaux cette renommée dorée. Soit par timidité soit par goût, Bourénine n'ose pas adopter un vocabulaire qui révèle en

---

[2]*Le Serment*, acte quatrième, scène II, Paris, Chez les Editeurs, rue Grange-Batelière, 13, 1859, p.59. Texte italien: <<Al sorriso di Viscardo/Per me il Cielo ognor s'apriva./Eri il Sol de'giorni miei.../Nume...altare...cuor per me./Rinunziato al Cielo avrei, /Là chiamata, senza te.>>

[3]*Ibid*. p.62.

[4]Traduction présentée dans le cadre d'un mémoire de maîtrise préparé sous ma direction à Paris III et soutenu en 1998.

[5]Deuxième Journée, scène V, p.1231.

Tisbe une fureur quasi bestiale et une redondance bien caractéristique de la colère mais qu'il juge peut-être outrancière. Il se garde aussi de faire allusion aux assiduités à l'église des femmes adultères. Il réduit l'apostrophe quasi féministe de Catarina à Angelo, sans toutefois lui ôter toute sa portée. Bourénine ne cache pas non plus le passé de Tisbe et conserve le dénouement tel quel, à deux détails près: Rodolfo demande à Tisbe de lui pardonner et après qu'elle est morte, les paroles que chantent des moines chargés d'accompagner l'enterrement de Catarina semblent des prières pour la mort de Tisbe.

Même si le titre de l'opéra ne désigne plus Angelo comme tyran de Padoue, la dimension politique de l'intrigue n'est pas seulement maintenue mais se trouve sensiblement renforcée. Suivons-en le fil. Après un choeur initial qui chante la fête et l'amour, c'est à Rodolfo que Bourénine donne les premiers mots, comme Rossi à Viscardo, mais pour opposer aussitôt à la frivolité de la foule insensée, à sa pitoyable gaieté la main du tyran prête à étrangler Padoue. A quoi un ami dont le prénom, Ascanio, est emprunté à un personnage de *Lucrèce Borgia*, qui était le cousin d'une victime de la tyrannie, réplique que, jusque dans cette foule , des hommes sont prêts à agir pour la libération de la patrie, ce que confirme un «serment[6]« solennel, façon peut-être pour Bourénine de charger le titre même adopté par Rossi et Mercadante d'un tout autre sens; Rodolfo s'adresse à eux comme à des patriciens, ce qui est cohérent avec les origines aristocratiques que lui avait attribué Hugo, mais il ajoute que «la graine de la révolte est en germe dans le peuple[7]«. Cette indication est une addition du librettiste, qui donne ensuite au personnage d'Homodei le nom d'un ami de Rodolfo, Anafesto Galeofa. Tout se passe comme si le librettiste était libre de politiser l'intrigue mais devait renoncer à l'ironie sacrilège qui consistait à donner à l'espion du Conseil des Dix le nom d'«Homme de Dieu». Dans le même ordre d'idées, sans doute pour ne pas jeter le doute sur la moralité d'un homme d'église, il attribue l'envoi des deux flacons de poison et de narcotique à un admirateur et non au premier chanoine de Saint-Marc. Il ne se contente pas de donner à l'espion un autre nom; Galeofa, passant pour astrologue et consulté à ce titre, est moins laconique et elliptique qu'Homodei; il hérite, en quelque sorte, de l'humour noir et du cynisme de Gubetta dans *Lucrèce Borgia*. Pour gagner la confiance de Rodolfo, il se présente à lui comme partageant ses aspirations à la liberté. Il faut attendre la scène 9 pour retrouver la première du drame de Hugo: un dialogue entre Tisbe et Angelo. Chacun des deux revendique la maîtrise de Galeofa: le tyran le considère comme un espion à sa solde, Tisbe comme son homme de confiance; en fait il travaille surtout pour lui-même. L'acte 3 débute au bord du fleuve: peuple, oisifs, pêcheurs chantent paisiblement puis s'animent en une tarentelle jusu'à ce que des voix s'élèvent pour regretter la liberté d'antan et répandre la rumeur d'une révolte contre le

[6]Premier Acte, scène 2, p.35.
[7]*Ibid*. p.34.

podesta et ses gardes à la solde de Venise. Ascanio et les conjurés en appellent aux citoyens de Padoue. Suit une scène de foule qui rappelle un peu celle de la forêt de Kromy, quatre ans plus tôt, dans *Boris Godounov*. Au comble de l'excitation, Rodolfo annonce la trahison de Galeofa. Ascanio veut résister, Rodolfo est désespéré mais tous deux se joignent au peuple pour demander l'aide de Dieu. Survient Galeofa qui essaie encore de se faire passer pour un des leurs. Démasqué, il est lynché à mort et maudit les «gueux», «vagabonds» et «mendiants» qui se font appeler «peuple[8]« et les patriciens qui les exploitent. Il n'a que le temps de transmettre à Angelo une lettre de Rodolfo qu'il a interceptée. Une bataille s'engage entre les émeutiers et les Vénitiens au service d'Angelo.Tout cet acte, on l'a compris, est de l'invention de Bourénine et présente le vif intérêt de compenser la suppression par Hugo de l'épisode qui comporte le meurtre d'Homodei et qui ne sera rétabli que dans l'édition de 1882 du drame. Bourénine ne pouvait deviner qu'il marquait l'apogée du grotesque le plus grinçant et imagine un tout autre contexte pour la mort de Galeofa. L'acte 4 souligne encore la férocité du tyran dont témoigne le discours où Angelo se réjouit de l'écrasement de la révolte et de la vengeance qu'il entend en tirer et annonce l'exécution de sa femme. Il laisse Tisbe auprès d'elle pour se rendre à une séance de torture où on l'attend, signe de cruauté, voire de sadisme, qui n'était pas chez Hugo. En somme, Bourenine fournit à Cesar Cui un livret largement fidèle à Hugo, émondé de quelques pointes qui pouvaient passer pour anticléricales mais fortement politisé dans le sens d'une opposition entre le peuple allié à l'aristocratie et une tyrannie imposée de l'étranger, ce que n'aurait pas forcément désavoué le dramaturge de *L'Epée* , même si chez lui les aristocrates qui font cause commune avec le peuple font plutôt figure d'exceptions (dans *L'Homme qui rit* ou dans *Quatrevingt-Treize*).

Dans une Italie indépendante, débarrassée de la censure autrichienne, on attendrait du poète et musicien Arrigo Boïto, admirateur enthousiaste de Hugo, qu'il n'escamote aucune des audaces de la pièce. Cela dit, a-t-il eu vraiment toute liberté? N'est-il pas significatif qu'il ait signé son livret d'un pseudonyme, même si celui-ci - Tobia Gorrio-, anagramme de son nom, était aisément décryptable? et qu'il ait changé les noms des personnages de Hugo, y compris celui qui donnait au drame son titre, même si le nom donné à la Tisbe de l'opéra (créé à la Scala de Milan le 8 avril 1876), La Gioconda, peut être entendu comme une ironie, à la manière dont celui d'Angelo avait valeur d'antiphrase, et avoir été inspiré, de surcroît, par le texte de Hugo («est-ce que tu n'es pas faite pour souffrir, fille de joie?[9]«, interrogeait la Tisbe à la scène finale du drame)? Toujours est-il que, comme Rossi mais autrement, Boïto déplace l'intrigue dans le temps et dans l'espace: du XVIe au XVIIe siècle et de Padoue à Venise, et qu'il

[8]Scène 5, p.77.
[9]Troisième Journée, troisième partie, scène III, p.1280.

change le nom des personnages. La Bouche des Lions qui, à Venise, sert de boîte aux lettres de dénonciation à l'Inquisition donne son titre au premier acte et l'une d'entre elles est prévue par les indications scéniques initiales pour figurer, accompagnée de son mode d'emploi inscrit sur le marbre en caractères noirs, en bonne place aux yeux des spectateurs. Ce pourrait être le signe d'une critique accentuée des ravages d'un régime tyrannique appuyé sur la délation. En fait, c'est le délateur bien plus que le tyran qui va être mis en cause.

L'espion du Conseil des Dix est le premier personnage à se détacher du peuple en fête, en cet après-midi printanier qui diffère sensiblement du cadre nocturne de la première scène d'*Angelo*. Il ne s'appelle pas, bien sûr, puisque tous le noms sont changés, Homodei, comme son modèle hugolien, mais Barnaba. Faut-il voir dans la présence de Barnabites au milieu de la foule, indiquée dans les didascalies, une manière de suggérer une relation entre son nom et cet ordre religieux? Ce n'est pas certain car Boïto va imprégner tout son livret d'une religiosité bien plus grande que celle du drame de Hugo. Il commence par mettre en scène et actualiser ce qui était en récit dans *Angelo*: la chanteuse des rues, mère de Tisbe, sauvée par l'intercession de la fille d'un sénateur; mais ici, c'est La Gioconda, avatar de la Tisbe, et que l'on ne connaîtra que par son surnom, qui est la chanteuse des rues, fille dévouée d'une mère aveugle. Celle-ci, surnommée, du fait de son infirmité, La Cieca, se contente de chanter paisiblement ses prières aux anges et ne se rend pas coupable, même involontairement, d'une offense à la seigneurie de Venise. C'est Barnaba, l'espion, qui, ayant déclaré son amour à la Gioconda et s étant vu repoussé par elle, dénonce la mère de la chanteuse comme sorcière et excite la foule contre elle, l'accusant, non sans humour noir, d'avoir «le mauvais oeil[10]«. Celle-ci trouve un premier défenseur en la personne d'Enzo, équivalent ici de Rodolfo, qui se fait passer pour marin dalmate, puis de Laura, non pas fille d'un sénateur comme la Catarina de Hugo, mais épouse d'un des chefs mêmes de l'Inquisition d'Etat, Alvise Badoero. Loin d'être une menace pour la Cieca, celui-ci accuse la populace de rébellion et d'usurpation du pouvoir judiciaire, et donne la parole à l'accusée, passe outre l'avis de Barnaba qui accable la Cieca, écoute le plaidoyer de la Gioconda et finit par faire grâce, convaincu par l'argument avancé par Laura: le rosaire que porte la Cieca exclut l'hypothèse d'une complicité avec l'enfer. Reconnaissante, la Cieca donne son rosaire à Laura, la bénit, reçoit une bourse d'Alvise, l'adhésion de la foule, et tout le monde entre à l'église, sauf Enzo interpellé par Barnaba. Malgré les protestations du jeune homme, l'espion l'a identifié comme proscrit épris non de Gioconda mais de Laura, que le destin a mariée à un autre et qui, en l'absence de son époux qui siège au Grand Conseil, rejoindra son amant le soir même,à bord d'un

[10]<<La Cieca ha il mal occhio>> (Acte I, scène IV, Libretto publié par Fred Rullman, New York, 1953, p.8).

vaisseau. A peine Enzo reparti, Barnaba s'empresse de dicter une dénonciation, dont Gioconda surprend la teneur, au chef de l'Inquisition. A l'acte II, Laura et Gioconda déclarent leur amour pour Enzo en un duo intense qui tourne au duel: «Je l'aime, chante la première, comme l'éclair créateur / comme l'air qui me fait respirer / comme le songe céleste et heureux / d'où est venu mon premier soupir -Et moi, réplique, la seconde, je l'aime comme le lion / aime le sang, et le tourbillon le vol, / et la foudre les sommets, et l'alcyon / les gouffres, et l'aigle le soleil -Par son baiser suave je défie / l'horreur de la pâle mort -Pour son baiser suave je te tue, / (*S'emparant d'un poignard*) je suis plus forte et plus fort est mon amour[11]«.

Au début de l'acte III de l'opéra, Alvise a fixé le sort de Laura: elle mourra, non d'un coup de poignard comme c'eût été le cas s'il avait pu la surprendre en flagrant délit, mais par le poison. Ce n'est pas ici une suggestion de Tisbe. Angelo ajoute la brutalité physique à celle de l'annonce: il jette violemment à terre Laura, qui exprime une horreur de la mort analogue à celle de Catarina. Au tableau suivant, situé dans une salle magnifique, attenant à la chambre funéraire, se donne le ballet des Heures, en guise de divertissement. Barnaba glisse à l'oreille d'Enzo que Laura est morte. Enzo se démasque alors: Alvise lui a dérobé sa patrie et son amour. Gioconda, à demi-voix, promet à Barnaba, s'il sauve la vie d'Enzo et le conduit jusqu'à la plage, de lui abandonner son corps. Alvise montre à tous Laura sur son lit de mort. Enzo s'élance brandissant un poignard mais est arrêté par les gardes. Barnaba, profitant de la confusion, entraîne la Cieca par une porte secrète. Au dernier acte, qui a pour titre «Le Canal Orfano», Gioconda exhale son désespoir dans un grand monologue où elle évoque son possible suicide, comme Tisbe chez Hugo, et, de plus, la tentation, si Laura a survécu, de la noyer dans la lagune. Enzo veut mourir pour Laura après avoir déposé un baiser sur sa sépulture. Gioconda lui révèle avec ironie que la tombe est vide. Enzo dégaine son poignard, veut arracher son secret; sinon, la tuer; c'est alors que de l'alcôve il entend son nom par la voix de Laura. Celle-ci désigne Gioconda comme celle qui l'a sauvée. Enzo et Laura tombent à ses genoux. Ils promettent de ne jamais oublier la victime de ce saint sacrifice et appellent sur elle la bénédiction des anges. Au lieu d'être celle qui, comme la Tisbe, bénit, c'est elle qu'on bénit, et Enzo pourra se souvenir d'elle sans le sentiment de culpabilité qui risque de hanter le Rodolfo de Hugo, meurtrier de Tisbe. Restée seule, Gioconda s'empoisonnerait si ne la retenait à la vie la recherche de sa mère. Elle demande l'aide de la Sainte Vierge. A Barnaba venu lui rappeler son pacte, elle répond qu'elle ne trahira pas son serment; elle demande à Dieu de lui pardonner l'immense péché qu'elle va accomplir, Barnaba exulte; elle lui donne son corps mais pas

[11]Scène VII, p.18. Texte italien: <<L'amo come il fulgor del creato!/Come l'aura che avviva il respir!/Come il sogno celeste e beato/Da cui venne il mio primo sospir. -Ed io l'amo siccome il leone/Ama il sangue, ed il turbine il vol/E la folgor le vette, e l'alcione/le voragini, e l'aquila il sol! -Pel suo bacio soave disfido/Della pallida morte l'orror! -Pel suo bacio soave t'uccido,/(*Ghermendo un pugnale.*)Son piu forte, piu forte è il mio amor!>>

avant de s'être plongé un poignard dans le coeur. Barnaba s'écrie: «Entends-moi... et meurs damnée». Se courbant sur le cadavre, il lui crie à l'oreille furieusement: «Hier, ta mère m'a offensé! Je l'ai étranglée!» mais constatant qu'elle ne l'entend plus, il sort précipitamment et «disparaît dans les ténèbres de la rue[12]«.

On voit combien a été par Boïto déplacée la responsabilité du drame: Barnaba, qui ne désire pas Laura, comme Homodei désirait Catarina, mais Gioconda, la pousse à la mort; elle ne meurt pas de ne pas être aimée par Enzo ou au moins pas seulement, elle meurt pour échapper, sans renier sa parole, au marché qu'elle a passé avec Barnaba. Et celui-ci ne reçoit pas son châtiment d'Enzo mais de ne pas obtenir celle qu'il convoitait, au moment où il croyait enfin pouvoir la posséder. Difficile de ne pas voir dans ce personnage, bien plus qu'un double du Iago de Shakespeare que Boïto va redessiner pour Verdi (leur *Otello* sera créé en 1887), une sorte de préfiguration du Scarpia de Victorien Sardou (dont la *Tosca* date également de 1887) et musicalement de Puccini (treize ans plus tard), de même que la chanteuse Gioconda annonce la cantatrice Tosca jusque dans le mélange de religiosité et de passion. Sardou et Puccini donneront à leur Tosca, qui se sait aimée à la différence de la Gioconda, la force de tuer Scarpia[13] mais n'oublions pas qu'elle aussi se suicidera. On voit ce qui dans le livret de Boïto conduit au vérisme: non point la dimension mélodramatique du dénouement, illustrée par le bonheur final sans mélange de Laura et d'Enzo, mais, au-dessous des sphères grandioses de la tyrannie, l'acharnement féroce et infructueux du mouchard, et, au-delà du sacrifice sublime, un misérable suicide pour prix d'un serment tenu jusqu'à l'absurde.

Ni punition exemplaire ni récompense solide, nulle morale, nulle consolation métaphysique, la crudité des situations les plus sordides, voilà qui pourrait convenir à un «naturaliste». Mais le librettiste d'Alfred Bruneau pour *Angelo* (créé le 16 janvier 1928 à l'Opéra-Comique), Charles Méré, n'opte pas pour une adaptation mais pour un retour au texte d'*Angelo* tel qu'il est écrit. Serait-ce l'indice d'un ralliement au romantisme, dont on célèbre, cette année-là, le centenaire? Méré n'est-il pas aussi l'auteur d'un récent *Berlioz,* en 4 actes et 15 tableaux? Mais précisons que la pièce a été bien accueillie par le maître du naturalisme scénique, Antoine, lui-même adaptateur au cinéma des *Travailleurs de la mer* et de *Quatrevingt-Treize*. Serait-on en train de s'aviser du fait que le naturalisme est un rameau du romantisme, et Zola un descendant de Hugo, comme l'avait bien perçu un Barbey d'Aurevilly, leur adversaire commun[14]? Pour achever la présentation de Méré, ajoutons qu'il a collaboré avec un autre

---

[12]Acte IV, scène VI, p.30. Texte italien: <<M'odi... e muori dannata (...) Ier tua madre m'ha offeso! Io l'ho affogata! (...) (...*scompare nelle tenebre della calle.*)>>

[13]Comme pour venger Gioconda, Tosca crie à Scarpia agonisant qui, lui, l'entend encore: <<Muori dannato! Muori, muori, muori!>> (Deuxième Acte du Livret de Giocosa et Illica, *L'Avant-Scène Opéra*, 1993, p.79).

[14]Voir ses comptes rendus, dans *Le Constitutionnel* , du *Ventre de Paris* (le 14 juillet 1873) et de *La Faute de l'abbé Mouret* (le 20 avril 1875), cités dans mon article de la revue *Romantisme* intitulé <<Hugo, cet empereur de notre décadence littéraire>> (n°42, 1983, Quatrième trimestre, p.98 et 99).

compositeur «naturaliste», Alfred Bachelet, dont le *Scemo* , créé à l'Opéra de Paris à la veille de la guerre de 14, vient d'être repris le 23 mars 1926. Et puis il convient mieux à un «naturaliste» d'adopter la prose de Hugo que de l'adapter et surtout de la versifier comme il était d'usage dans l'opéra traditionnel. Méré se contente, pour ne pas donner au livret mis en musique une durée trop longue ou par goût d'une écriture plus concise, d'effiler en quelque sorte le texte.

Il serait intéressant d'étudier ces procédures d'amincissement : remplacement de répliques par des indications scéniques gestuelles; suppressions de détails comme la date des retrouvailles avec Catarina, un 16 février, allusion très autobiographique à la première nuit avec Juliette Drouet; de ce qui dans la jalousie féroce de Tisbe peut paraître bestial ou redondant (tenir «dans ses dents» la femme respectée, «la mettre en lambeaux, la mettre en morceaux[15]«), de traits stylistiques d'ordre rhétorique (groupes ternaires, par exemple, dans le rôle d'Homodei[16]) ou verbal (qualificatifs ou métaphores -chaste, autel, trésor- sans doute jugés datés dans le rôle de Rodolfo[17]). Démarche non exclusive cependant, puisque Méré retranche plus massivement certains passages et opère quelques additions. C'est ainsi qu'il développe la fête de nuit initiale, y introduit la citation partielle puis intégrale d'une chanson de Maffio tirée de la version de 1833 de*Lucrèce Borgia* («Dans la douce Italie...[18]«), et y fait chanter ironiquement par Homodei, qui s'accompagne de la guitare que lui prêtait Hugo, cinq strophes de maalédictions contre les fêtes du pouvoir, extraites d'un poème publié dans le recueil posthume *Les Années funestes* , «Coups de clairon[19]«. Les vers sont beaux mais l'on peut se demander s'il est bien pertinent de les mettre dans la bouche d'un espion; à moins qu'il les chante en guise de provocation. Dans la scène d'amour de l'acte II entre Catarina et Rodolfo, Méré se permet de ménager un des rares duos à l'unisson du livret: pour lui insuffler un lyrisme supplémentaire, il y insère des fragments d'un poème des *Contemplations* , «Hier au soir[20]«. Autre addition considérable: au début de l'acte V, une conversation d'invités attendant Tisbe.

En sens inverse, Méré coupe entièrement l'histoire de Tisbe et de sa mère sauvée par l'intercession de la fille d'un sénateur à laquelle elle a donné en remerciement un crucifix. Sans doute pour éviter ce qui est devenu un emblème du mélodrame: «la croix de ma mère», mais peut-être aussi parce que le crucifix est porteur d'une symbolique chrétienne éventuelle qu'il rejetterait; à l'appui de cette hypothèse, le fait qu'il supprime

---

[15]Deuxième Journée, scène V, p.1231.
[16]Voir Troisième Journée, Premiée Partie, scène I, p.1242.
[17]Voir *ibid*., Troisième Partie, scène III, p.1278.
[18]Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, volume <<Théâtre I>>, coll. <<Bouquins>>, Robert Laffont, 1985, p.1064.
[19]Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, volume <<Poésie IV>>, coll. <<Bouquins>>, Robert Laffont, 1985, vers 365 à 368, 409 à 416, 437 à 444 (soit cinq quatrains en vers de cinq syllabes), p. 802 à 804 .
[20]Livre deuxième, V, extraits des vers 6 et 7, et, au présent au lieu de l'imparfait, des vers 4 et 5, 8,9 et 10, *Oeuvres complètes*, volume <<Poésie II>>, coll. <<Bouquins>>, Robert Laffont, 1985, p.304.

les derniers mots de Tisbe adressés à Rodolfo: «Je te bénis». Ayant écarté le crucifix, Méré justifie le retournement de Tisbe sur le point de dénoncer Catarina à son mari par l'aveu qui échappe à celle-ci de la présence de Rodolfo et de la menace de mort qui pèse sur lui s'il est découvert. De son point de vue de «moderne», il pourrait également avoir jugé trop daté le pathos du sentiment filial exprimé par Tisbe. Confirmation de cette hypothèse, la coupure de toutes les allusions de Catarina à la mère qu'elle n'a plus. Ce faisant, il occulte aussi l'humble origine de la comédienne, fille d'une femme sans mari, chanteuse de rues; cette dimension du personnage importait assurément à Hugo puisqu'elle est l'objet de deux récits, au début et à la fin de la pièce, le second révélant une misère plus poignante encore. Méré ne fait pas subir le même traitement à la confession du tyran, dont il laisse transparaître la hantise de l'espionnage omniprésent, poussée jusqu'à la terreur: «Souvent la nuit je me dresse sur mon séant, j'entends des pas dans mon mur», même si l'on peut regretter la disparition d'une phrase révélatrice d'une angoisse presque onirique sur le «couloir secret», le «corridor ténébreux», la «sape mystérieuse» qui existent dans tout palais «à l'insu de celui qui l'habite[21]«. On peut s'étonner davantage de la non reprise d'une notation d'une vérité physique assez saisissante, empruntée peut-être à des confidences de Juliette Drouet : «les autres hommes m'avaient glacée[22]«. Le dévoilement de l'histoire de Rodolfo par Homodei subsiste, avec deux retouches non négligeables: il n'est plus question de «vices[23]« auxquels se serait abandonné Rodolfo, d'autres amours auxquels il aurait cru. Méré coupe dans le rôle de Catarina des réactions purement physiques (froid, «membres brisés[24]«) , instinctives et presque enfantines (elle n'est pas prête à mourir et le répète, souffre d'être orpheline, se plaint d'être interrompue lorsqu'elle allait émouvoir) -mais qui sonnent si vrai. On est surpris que le «naturaliste» n'ait pas retenu telle familiarité: «je vais te fermer moi-même ton manteau[25]« ou l'impatience de Tisbe à l'égard de Catarina («votre manie de tout redire» et «que de paroles inutiles[26]«). A signaler une discrète touche de modernisation stylistique: le remplacement d'un passé simple par un passé composé[27].

La grande nouveauté dans le livret de Méré, c'est la présence de l'épisode[28] auquel Hugo avait renoncé en 1835 et qu'il a rétabli dans l'édition de 1882 de son drame. Le grotesque y est à son paroxysme, marquant notamment de son empreinte la mort d'Homodei, qui tente désespérément et vainement de confier la mission de sa

---

[21]Première Journée, scène I, p.1199.
[22]*Ibid*., scène II, p.1202.
[23]*Ibid*., scène IV, p.1205.
[24]Troisième Journée, Deuxième Partie, scènes IV et V, p.1259-1260.
[25]*Ibid*., scène VI, p.1264.
[26]*Ibid*., scènes IX et X, p.1270 et 1271.
[27]<<Vous avez obtenu>> substitué à <<vous obtîntes>> (Première Journée, scène IV, p.1205.
[28] Première Partie de la Troisième Journée, p.1240 à 1249.

vengeance à deux tueurs abrutis. Shakespeare est égalé et peut-être même dépassé dans la direction d'un théâtre de l'absurde, aussi moderne par le traitement de la parole au bord de l'asphyxie que par la situation et les protagonistes dérisoires. Tout se passe comme si Méré était en partie conscient du caractère génial de la scène et en sauvegardait une bonne partie mais ne parvenait pas à la restituer totalement, ne pouvant s'empêcher de l'altérer par diverses modifications et interpolations. Il change d'abord le lieu original -»l'intérieur d'une masure»- en un lieu plus conventionnel: «l'intérieur d'un cabaret», auquel il conserve cependant un peu de son caractère en le qualifiant de «misérable». Il ajoute aux frustes personnages prévus par Hugo une clientèle composée de «Bravi», de «Reîtres», rejoints un moment par une Espagnole. Prétexte à diverses chansons, à commencer par une citation ironique de la sérénade de Fabiano Fabiani dans *Marie Tudor*, fredonnée par un reître ivre, la main à la taille d'une servante: «Quand tu chantes, bercée / Le soir entre mes bras[29]«. A l'atmosphère sinistre suggérée par Hugo est substitué un enjouement factice, ponctué de gros rires. Une chanson , empruntée à un texte de la deuxième série de *La Légende des siècles*, intitulé «Les Reîtres» et sous-titré «Chanson barbare[30]«, débitée en couplets[31] et refrain[32], revient tout au long de la scène comme un leit-motif, une danse espagnole vient encore s'intercaler et fait intermède. La présence de tout ce monde oblige le librettiste à préciser que l'épisode avec Reginella reste inaperçu des buveurs installés de l'autre côté de la scène ou qu'ils se lèvent et s'attroupent lorsque Rodolfo se bat avec Homodei. Chez Hugo, l'indifférence d'Orfeo, unique témoin auditif, était d'une autre force dramatique, inaugurant un grand moment d'humour noir, dont il ne reste presque rien dans le livret. Dans l'acte suivant, la découverte d'un billot à la place du lit est omise: Méré l'aurait-il trouvée grand-guignolesque? mais n'y a-t-il pas plus horrible chez Shakespeare, sans même parler du théâtre élizabethain? Les coupures dans le plaidoyer de Catarina face à Angelo pourraient s'interpréter idéologiquement: Méré refuse-t-il que la revendication soit trop explicite ou refuse-t-il la mise en accusation de la domination masculine et du sort fait aux femmes? Quoi qu'il en soit, malgré l'exceptionnelle fidélité de Méré à la lettre du texte de Hugo, les questions sociales posées par le drame -misère et condition des femmes- ainsi que, plus paradoxalement, des détails réalistes, se trouvent, du fait des coupures opérées, relativement écartés.

Le livret de Rossi pour Mercadante porte la trace du romantisme, moins par le mélange des genres que par le sublime du sacrifice d'Elaïsa. Celui de Bourénine pour César Cui réintègre le grotesque, conserve la dimension sociale du drame et le politise.

---

[29]Première Journée, scène V, p.1097.
[30]Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, volume <<Poésie III>>, coll. <<Bouquins>>, Robert Laffont, 1985, p.281 à 283.
[31]Un premier, composé des vers 1 à 3, 31 à 34; un deuxième, correspondant aux vers 37 à 43, un troisième -vers 46 à 52-, un quatrième -vers 55 à 61.
[32]Vers 35-36; 44-45; 53-54; 62-63.

Il met en scène le peuple et l'opposition à la tyrannie. Chez Boïto et Ponchielli, qui épargnent au jeune premier de se salir les mains, le conflit majeur n'est ni politique ni social. Il oppose la Gioconda, chanteuse mal aimée, à l'espion, presque diabolique mais en partie impuissant. Le dénouement fait se succéder le sublime et le grotesque. Charles Méré et Alfred Bruneau servent au plus près le texte de Hugo, qui leur convient par sa prose souvent très directe, et bénéficient de l'édition intégrale de la pièce, qui redonne au grotesque sa place initiale, mais ils l'altèrent un peu et, par souci de réalisme et de modernité, ils refusent le recours à ce qu'ils tiennent pour un accessoire de mélodrame et à ce qui leur paraît peut-être du misérabilisme, au risque de priver la pièce de sa dimension sociale et féministe.

Aucun des livrets ne réunit toutes les qualités du drame de Hugo, n'exploite toutes ses potentialités: le premier a surtout le mérite de sa précocité; les suivants le développent dans des directions intéressantes; le plus récent fait entendre le texte, tout en y opérant un découpage compréhensible mais discutable et des additions que l'on peut juger superflues. A la date où nous sommes, mai 2001, deux des quatre oeuvres ont été enregistrées: *Il Giuramento* et *La Gioconda* , cette dernière plusieurs fois. Il n'est d'ailleurs guère d'année où l'opéra de Ponchielli ne soit pas mis en scène quelque part dans le monde. L'*Angelo* de Bruneau n'a pas encore bénéficié du regain d'intérêt porté à la production de son compositeur. Je ne doute pas du succès que pourrait remporter l'opéra de Cesar Cui, s'il était remonté. La comparaison de ces quatre livrets avec leur source peut assurément contribuer à mettre en lumière la richesse d'un drame qui n'est pas le plus admiré de ceux de Hugo.

Arnaud Laster